

**LA PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA *PHOENIX (FUSHICHO)* DE RYO NODA
UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL
BASADA EN LA SUBJETIVIDAD**

SANDRA PAOLA JIMÉNEZ CARMONA

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Magister en Música**

**Director de Trabajo de Grado:
Dr. ESNEIDER VALENCIA HERNÁNDEZ**

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
MEDELLÍN, COLOMBIA**

2015

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN MÚSICA**

**LA PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA *PHOENIX (FUSHICHO)* DE RYO NODA
UNA PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN MUSICAL
BASADA EN LA SUBJETIVIDAD**

**MONOGRAFÍA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
MAGISTER EN MÚSICA
ÉNFASIS EN SAXOFÓN**

**PRESENTADA POR:
Sandra Paola Jiménez Carmona**

**Bajo la dirección de:
Esneider Valencia Hernández Ph. D.**

**Medellín, Colombia
2015**

Nota de Aceptación

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Lugar y Fecha,

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de manera muy especial a todas las personas que me acompañaron de una u otra forma en este camino.

A mi familia, mis Padres Uriel Jiménez y Nidian Carmona, a mis hermanos Elizabeth, Alexander y Cristhian por su apoyo incondicional y sobre todo por creer siempre en mí.

Agradezco al Dr. Esneider Valencia, director de este trabajo, por su confianza.

A Vanessa Jordan, mi amiga e intérprete. Gracias por tu disposición, tus consejos y tu locura.

Al compositor Ryo Noda, por tomarse el tiempo de responder a mis preguntas.

A los muchachos del 234. Los que están: Gustavo, Jaime, Luis Herrera, Kimberly, Martha, Estephane, Argoty, Luis Timaná, Luis Villota, Mattew, William, Juan David Romero y también a los que ya se fueron. Ustedes son mi inspiración.

A mis colegas de la Universidad del Cauca: Mauricio Arcos, Lina Ospina, René Ordoñez, Carolina Rose y María José Mosquera.

A mis compañeros de la maestría.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO 1. Contextualización Histórica, Social, Estética, Musical y Subjetiva.....	5
<i>Aspectos biográficos del compositor Ryo Noda</i>	<i>6</i>
<i>Contexto histórico, estético, social y musical de la obra Phoenix(Fushicho.....</i>	<i>8</i>
<i>Japón: música, historia y sociedad</i>	<i>9</i>
<i>Estética del arte japonés</i>	<i>11</i>
<i>Estética y música tradicional japonesa.</i>	<i>12</i>
<i>El Shakuhachi</i>	<i>14</i>
<i>Concepción de la obra Phoenix por parte del compositor.....</i>	<i>15</i>
<i>El mito del Ave Fénix.....</i>	<i>16</i>
<i>El poema de Ryo Noda</i>	<i>18</i>
<i>Phoenix: historia, sociedad, subjetividad y arte.....</i>	<i>18</i>
<i>El campo extendido de las artes, el giro performativo y la música.....</i>	<i>21</i>
CAPÍTULO 2. Análisis Musical.....	26
<i>El esquema Jo-Ha-Kyu como marco de referencia analítico</i>	<i>27</i>
<i>El esquema jo-ha-kyu en la producción de Ryo Noda.</i>	<i>28</i>
<i>Descripción del esquema jo ha kyu en la obra Phoenix</i>	<i>29</i>
<i>Primera Sección: JO</i>	<i>29</i>
<i>Segunda Sección: Ha</i>	<i>35</i>

<i>Tercera Sección: Kyu</i>	38
CAPITULO 3. La Puesta En Escena	44
<i>La puesta en escena: conceptos básicos</i>	45
<i>Acercamiento al teatro tradicional japonés</i>	46
<i>Caracterización del teatro Noh</i>	47
<i>Caracterización del teatro Kabuki</i>	48
<i>Elementos del teatro Noh y Kabuki en función de la puesta en escena</i>	50
<i>Elementos del teatro occidental en función de la puesta en escena</i>	51
<i>Propuesta puesta en escena Phoenix - (Fushicho)</i>	52
CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	58

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1. Fotografía del Compositor Ryo Noda.....</i>	<i>6</i>
<i>Figura 2. Poema Fénix en japonés</i>	
<i>Traducción al español por Sawada Takayuki.....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 3.A A'B codetta.....</i>	<i>28</i>
<i>Figura 4.EsquemaJo Ha Kyu.....</i>	<i>29</i>
<i>Figura 5. Alturas melódica sección jo.....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 6. Ornamentos sección jo.....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 7. Silencios sección jo.....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 8.Análisis sección jo.....</i>	<i>34</i>
<i>Figura 9. Diseño melódico sección ha.....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 10. Ornamento de 21 notas sección ha.....</i>	<i>36</i>
<i>Figura 11. Ornamento de 23 notas sección ha.....</i>	<i>36</i>
<i>Figura 12.Portamento Sección ha.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 13. Análisis sección ha.....</i>	<i>38</i>
<i>Figura 14. Alturas melódicas sección kyu.....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 15. Tremolo.....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 16. Silencios sección kyu.....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 17. Bisbigliando.....</i>	<i>41</i>
<i>Figura 18. Análisis sección kyu.....</i>	<i>42</i>
<i>Figura 19.Codetta.....</i>	<i>43</i>

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1. Entrevista Al Compositor Ryo Noda. Realizada por correo electrónico el 11/02/2015	61
ANEXO 2. Entrevista Al Compositor Ryo Noda. Realizada por correo electrónico el 13/02/2015	63
ANEXO 3. Partitura Corporal	65

RESUMEN

El presente trabajo monográfico se plantea como una posibilidad de enriquecer la interpretación de la música instrumental académica, a través de la puesta en escena de la obra *Phoenix (Fushicho)* para saxofón solo del compositor japonés Ryo Noda. Dicha puesta en escena se elabora a partir de la reconstrucción de la llamada interpretación antecedente y el análisis- musical teniendo en cuenta el concepto *world wide style* con el cual fue concebida la pieza y que toma como punto de referencia el esquema *Jo-Ha-Kyu* de la música y teatro tradicional japonés, elementos que confluyen en una situación interdisciplinar que demuestran la complejidad del acto creativo de la interpretación musical.

PALABRAS CLAVE:

Interpretación musical, puesta en escena, *Phoenix (fushicho)*, saxofón, interpretación antecedente, análisis-musical, *Jo-Ha-Kyu*.

INTRODUCCIÓN

La interpretación de una obra musical resulta ser una construcción realizada desde diversas aproximaciones en donde se involucra el análisis técnico- compositivo, las intenciones del compositor, la estética, el contexto histórico, cultural y social tanto de la obra como del momento en el cual se presenta la misma, las particularidades técnicas y psicosociales del intérprete, las características de clase o género musical, el estilo, entre otros acercamientos que le permitan al músico construir y reconstruir con la mayor fidelidad posible una obra. De esta manera, el intérprete musical es un ejecutante que va más allá de lo técnico y que trasciende a una perspectiva ética, ya que para interpretar una pieza el músico debe tomar ciertas decisiones, partiendo del conocimiento de sí mismo, de su educación musical, de sus habilidades técnicas, de su conocimiento de la obra, de su gusto, de sus valores expresivos y de las herramientas que le brinda el contexto histórico y cultural en el cual se desarrolla. Tales decisiones evidencian las dificultades de la práctica musical y el compromiso ético del intérprete con la obra (Stravinsky et al, 2006).

De esta manera, queda abierto el siguiente interrogante: ¿Es posible hacer investigación partiendo de la interpretación musical?

Igualmente, teniendo en cuenta que la música puede tener un estado potencial y un estado activo, se plantean como agentes que intervienen en la interpretación musical al compositor, al intérprete y al público, pues cada uno con su participación le otorga sentido y significado a la obra. Por una parte, el compositor es quien concibe la pieza musical siendo el primero en escucharla interiormente, organizando minuciosamente los sonidos y los silencios en un discurso sonoro, coherente y comprensible, materializándola así en un

estado potencial. Por otro lado, el intérprete es quien hace posible el cambio del estado de la sustancia musical convirtiéndola en una entidad viva, activa y cargada necesariamente de su propia subjetividad. Finalmente, el público o audiencia es receptor de la obra musical y objetivo final del compositor e intérprete, siendo quienes en conjunto o unidad elaboran múltiples lecturas de la pieza musical de acuerdo con sus costumbres, estados anímicos, experiencia musical, gusto y demás características particulares de cada uno de sus componentes. Además, es de anotar que dichos agentes involucrados en la interpretación musical son u han sido seres humanos con sus particularidades de género, edad, etnia, entorno social y ambiental, momento histórico, cultura, educación, desarrollo, posibilidades, entre otras características individuales que afectan directamente a la interpretación musical, siendo esta el resultado de una sumatoria de subjetividades.

(Stravinsky, et al, 2006; Jordán, 2014).

Por su parte, el concierto en vivo como espacio de interpretación, ha multiplicado sus posibilidades en la actualidad y le ha dado paso a diferentes opciones en la manera de escuchar una pieza ejecutada por el músico intérprete. Es así como la inclusión de recursos pertenecientes a otras manifestaciones musicales y artísticas como lo son la proyección de imágenes estáticas o en movimiento durante la interpretación musical, la proyección de imágenes elaboradas en tiempo real con la ayuda de un pintor o diseñador colaborador, la lectura de un poema que exprese las emociones y sentimientos que se desean plasmar en la interpretación, la inclusión de bailarines y/o actores que complementen el discurso musical con uno corporal, entre otros, crean nuevos espacios de interacción artística multidisciplinar que se convierten en alternativas del performance artístico donde la *experiencia* es el objetivo del público.(Osa 2014).

En este sentido, teniendo en cuenta a la música como una disciplina artística de amplia participación en la construcción del conocimiento alrededor del saxofón, se planteó la presente monografía desde una perspectiva cualitativa – interpretativa que entiende el entorno musical como una realidad procesual, dinámica y transformable, como una estrategia para aproximarse a una de las posibilidades de la interpretación musical a partir de las diferentes subjetividades, la experiencia sensorial, la percepción y el pensamiento complejo con relación a la obra del compositor japonés Ryo Noda *Phoenix (Fushicho)* para saxofón solo, la cual hace parte del repertorio contemporáneo de este instrumento y teniendo en cuenta que su compositor propone varios elementos interpretativos indicando la participación de otros medios de expresión como lo son la poesía, la danza o la actuación, se proyecta la realización de una puesta en escena teatral donde confluyan estos elementos como propuesta para la interpretación de la pieza.

Es así como para la realización del contexto creativo para la interpretación de esta obra, a parte de las características de los agentes musicales y el espacio interpretativo, se consideró indispensable incluir los diferentes aspectos ligados a las particularidades que intervinieron directa o indirectamente en el desarrollo de la obra. De acuerdo con lo anterior este trabajo pretendió la construcción de la llamada interpretación antecedente, desarrollada en tres capítulos descritos a continuación.

En el primer capítulo se realizó la contextualización de la obra en donde se tuvieron en cuenta aspectos biográficos del compositor y sus intenciones creativas, el contexto musical, estético, artístico, histórico y social de la obra, las generalidades de su relación con el mito del *Ave Fénix*, así como los aspectos relacionados con la concepción de la obra por parte del compositor. Además, se planteó de manera general la relación entre la música y la

puesta en escena como una alternativa interpretativa en donde otras artes se ponen al servicio de la música, abordando de esta manera los conceptos de campo extendido en el arte y de giro performativo.

Seguidamente, en el segundo capítulo se tuvieron en cuenta los aspectos compositivos y técnicos de la obra, tales como su estructura musical en función del texto musical, los aspectos técnicos de su interpretación y el tratamiento de la técnica extendida.

En el capítulo tercero, se abordó el proceso de construcción y propuesta de la puesta en escena de la obra *Phoenix (Fushicho)* para su interpretación, donde se integró la estimulación sensorio perceptual para facilitar la comprensión de la obra y se tuvieron en cuenta las diferentes subjetividades de los posibles agentes musicales participantes.

Finalmente, se procedió con el planteamiento de las conclusiones, en la cuales también se trató de dar respuesta a los interrogantes surgidos a partir de la construcción de la interpretación de esta obra y en donde se resalta la importancia de la subjetividad y de la complejidad en desarrollo de la obra para lograr un enriquecimiento de la interpretación musical que se ajuste con las diferentes intenciones compositivas, contextuales y creativas que giran alrededor de la construcción de la música.

CAPITULO 1

Contextualización Histórica, Social, Estética, Musical y Subjetiva.

La interpretación musical implica un acto creativo complejo que está íntimamente relacionado con las características particulares y generales de la obra, de su contexto y de los diferentes agentes que hacen posible a la música, entre ellos, el compositor, el instrumentista y la audiencia, quienes construyen en diferente medida a la pieza musical a través de diferentes momentos: antes, durante y después del acto interpretativo. De esta manera, el acto creativo de la interpretación musical se convierte en una construcción plural y única, enriquecida por los diferentes sentidos por medio de los cuales es percibida y luego significada y resinificada, haciendo de cada interpretación una creación diferente así se trate de una misma pieza musical. (Fubini, 1992; González, 2002).

Teniendo en cuenta la afirmación anterior, el presente capítulo está orientado a la descripción de las generalidades concernientes a la construcción de la llamada *interpretación musical antecedente*, constituida por la construcción de la información alrededor del compositor y sus intenciones creativas, el contexto musical, estético, artístico, histórico y social de la obra, las generalidades de su relación con el mito del fénix, la flauta *Shakuhachi*¹, y la tradición musical y estética del Japón. Igualmente, se planteará de manera general la relación entre la música y la puesta en escena como una alternativa interpretativa en donde otras artes se ponen al servicio de la música, abordando de esta manera los conceptos de campo extendido en el arte, de giro performativo, así como de otros elementos

¹Flauta de bambú, instrumento tradicional japonés.

ideológicos y estéticos que permitan la comprensión de la construcción de la interpretación de la obra *Phoenix*, en la cual se preserve el protagonismo de la música sobre la teatralidad.

Aspectos biográficos del compositor Ryo Noda



Figura 1. Fotografía del Compositor Ryo Noda

Ryo Noda nació en 1948 en la ciudad de Amagasaki en Japón y es considerado como uno de los compositores y saxofonistas japoneses más relevantes y aclamados en el hemisferio occidental.(Bunte, 2010).

Noda realiza sus primeros estudios de Saxofón en el Osaka College of Music en Japón, bajo la orientación del maestro Arata Sakaguchi. Posteriormente, adelanta cursos avanzados en Northwestern University de Illinois con el maestro Frederick Hemke y en el Conservatorio de Bordeaux con el maestro Jean-Marie Londeix. Igualmente, realiza estudios de composición en los Estados Unidos de América bajo la orientación del maestro William Karlins y en Francia con el maestro Michael Fuste-Lambezat. (Bunte, 2010).

En cuanto a sus reconocimientos, este compositor fue galardonado en dos ocasiones con el Premio del Festival de Arte de la ciudad de Osaka y con el Premio de Oro Prefectura de Osaka en 1986. Igualmente, recibió el Gran Premio del Festival de Electone Yamaha en 1989 y en 1973 la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique SACEM (sociedad de autores, compositores y editores de música), le concedió el Premio por Composición como reconocimiento a su trabajo. (Bunte, 2010).

De acuerdo con Bunte (2010), las composiciones de Ryo Noda, tales como las *Tres Improvisaciones*, compuestas entre 1974 -1975, *Mai* , compuesta en 1975 y *Phoenix*, compuesta en 1983, están fuertemente influenciadas por la música tradicional japonesa, especialmente la música para el *Shakuhachi*, del cual incorpora los efectos de expresión y manipulación del sonido que se trasformarán en parte fundamental de la técnica extendida del saxofón. En este sentido, se ha considerado un acierto provechoso el hecho de haber descubierto las capacidades técnicas similares entre el saxofón y el *shakuhachi*, así como las bondades de la aplicación artística de las técnicas escénicas inspiradas en las formas del

teatro tradicional japonés donde la música y la acción teatral están estrechamente ligadas. Estas influencias culturales han permitido que la producción musical de Ryo Noda sea distinguible entre las composiciones del repertorio académico del saxofón y se le reconozca como uno de los compositores fundamentales en la síntesis de la música oriental y occidental, llevándolas a una dimensión universal.

Además de saxofonista y compositor, Ryo Noda también es musicoterapeuta y ha contribuido con la rehabilitación de pacientes neurológicos con dificultades de memoria, daño cerebral y Párkinson entre otras enfermedades. Su trabajo en este campo fue expuesto en una conferencia durante el XII Congreso Mundial de Saxofonistas realizado en el año 2000 en Canadá.

Contexto histórico, estético, social y musical de la obra *Phoenix* (Fushicho).

La obra *Phoenix*, en japonés *Fushicho*, de Ryo Noda, es una obra que dados los elementos que la constituyen, relaciona de alguna manera a la música occidental con la oriental. Así, se recurre al saxofón, que según Zermani, (2013), resulta ser un instrumento representativo de occidente que acarrea en sí mismo el ímpetu de la modernidad por ser uno de los últimos instrumentos mecánicos inventados en Europa hacia 1840, en el cual el compositor sitúa en voz a un discurso musical concebido desde lo académico pero cargado de elementos expresivos y estéticos propios de la música tradicional japonesa, usualmente transmitidos por el *Shakuhachi*, instrumento que según Linder (2012), también está íntimamente relacionado con la práctica del Budismo Zen. Es así como para la comprensión y construcción de la interpretación musical de esta obra, se considera pertinente tener en la

cuenta la contextualización histórica, estética, social y musical de los elementos que la constituyen.

Japón: música, historia y sociedad.

De acuerdo con (Heifetz, 1984), los intentos por mezclar las músicas de oriente y occidente han sido numerosos. Por un lado, han existido compositores occidentales que a través de la historia se han sentido atraídos por las culturas asiáticas y por otro lado, se encuentran músicos asiáticos, y entre ellos compositores japoneses, que han experimentado con elementos de la música occidental en la búsqueda de un sentimiento de liberación intelectual, quizá como una manera de integración al mundo al que culturalmente estuvieron aislados por un largo período en pro de preservar su propia cultura y en donde no se permitía ninguna influencia proveniente del exterior o ajena a la tradición japonesa.

Es así como resultado de estas búsquedas, se puede encontrar un sincretismo musical que ha permeado las formas vocales, instrumentales y mixtas, observadas en diferentes manifestaciones como en el uso de las estructuras de la música en occidente, tal como se puede notar en la *Rapsodia Japonesa* compuesta por Akira Ifukube en el año de 1935; en la mezcla de estas formas con instrumentos japoneses tradicionales como lo expresa el compositor Toru Takemitsu en su obra *November Steps N°2* de 1968, en la que relaciona instrumentos como el *Shakuhachi* y *Biwa* con el piano y orquesta sinfónica; en la adopción de elementos expresivos propios dentro de los discursos musicales como los observados en el *Tema y Variaciones Para Piano y Orquesta* compuestos en 1951 por Yoritsune Matsudaira quien se basa en melodías *Gagaku* (danza tradicional japonesa); y en

la imitación de instrumentos autóctonos por instrumentos occidentales como los vislumbrados en la obra *Bunraku Para Violoncello Solo*, compuesta por Toshiro Mayutsumi en 1960, donde el compositor adapta la técnica del instrumento *Shamisen* en el Cello. (Heifetz, 1984).

Como valor agregado, esta síntesis musical generada a partir de los diferentes estilos occidentales y orientales dentro de una composición, puede traer como efecto la ampliación de las posibilidades tonales, tímbricas y técnicas para diferentes instrumentos, tal como lo hace Noda con el saxofón en obras como *Phoenix*. (Hanafusa, 2010).

Por su parte, *Phoenix* fue escrita en el año de 1983 al inicio de una década en la que se contempló el auge de la música y los instrumentos electrónicos, en donde los sintetizadores digitales comenzaron a conformar la nueva generación de instrumentos electrónicos y en un momento en el que compañías japonesas como *Yamaha* y *Casio* se posesionaban en la vanguardia de la fabricación y comercialización de estos nuevos instrumentos. Este hecho contribuyó a la apertura de nuevas posibilidades en la música, masificando la producción de instrumentos musicales, haciéndolos más asequibles, generando nuevos consumidores y dándole a la composición nuevas maneras y facilidades para la creación de músicas diferentes, así como para el rescate de sonidos y músicas tradicionales e incluso desaparecidas, animando la creación de un nuevo género musical, el *World wide Style* o músicas del mundo que se centra en el tratamiento occidental de músicas tradicionales, tribales, ancestrales o folclóricas y hace un particular énfasis en los procesos culturales que la producen. (Blánquez & Morera, 2002).

Estética del arte japonés.

La mayor parte de las artes asiáticas destaca el riguroso refinamiento de un espectro limitado. Es así como García (1999), en su exposición sobre el arte en Japón, afirma que los principios fundamentales de su estética se basan en el profundo sentido de interioridad que se expresa en tres términos fundamentales inseparables a saber: *Sabi*, *Wabi* y *Shibumi*.

Por su parte, el concepto de *Sabi* abarca la idea de soledad y de aislamiento. Para su comprensión es necesario tener en cuenta el concepto fundamental de la filosofía del Zen en torno a la búsqueda del desapego o desligamiento del mundo que lleve al alcance de un estado total de vacío (la taza debe estar vacía para poder llenarse). En ese sentido, el concepto de *Sabi* trata de la unidad del todo y de la carencia absoluta de distinción entre el sujeto y el objeto, que se aparta de la belleza formal y entra en contacto con la belleza esencial hallada en el centro del *Sabi*.

Por otro lado, el concepto de *Wabi* ha sido asumido como una consecuencia del concepto de *Sabi* o como un nuevo aspecto de éste. Así, si el *Sabi* está íntimamente relacionado con el sujeto, el *Wabi* se relaciona con el estado de vida. En este sentido, el *Wabi* puede ser traducido como pobreza, carencia de bienes aparentes, simplicidad, además de la idea de gozo en la carencia. Es así como tal concepto busca despojar de lo ficticio a la belleza que se encierra detrás de todo para lograr nuevamente el contacto con la belleza esencial, lo que se podría traducir como sinceridad consigo mismo.

Finalmente, *Shibumi* significa áspero y de un modo más general rudo e inacabado. Es así como el *Shibumi* se caracteriza por una belleza cercana surgida de la cotidianidad, de fácil acceso al no haber formas aparentes e inútiles que impidan llegar a la belleza esencial.

Teniendo en cuenta estos tres aspectos fundamentales de la estética japonesa, se puede afirmar que el arte japonés se centra principalmente en la naturaleza, siendo su propósito el conocimiento estético (de la esencia de las cosas), la iluminación obtenida a través de la experiencia inmediata y la intuición directa.

Estética y música tradicional japonesa.

De acuerdo con Bruno Deschênes (2001), en su artículo sobre la música instrumental tradicional japonesa, la ejecución de la música tradicional en Japón tiene un carácter espiritual, similar a las artes marciales y otras formas artísticas tales como la ceremonia del té y la caligrafía. Dentro de esta tradición, el músico trabaja con la fuerza interna para dominar su instrumento y no simplemente buscando el perfeccionamiento técnico o la entretención del público. De esta manera, las audiencias orientales buscan el auto-dominio del músico intérprete y es por esto que la música japonesa contiene una riqueza ritual donde los músicos se comprometen con su dominio espiritual en cada aspecto interpretativo de la obra musical.

Igualmente, la música tradicional japonesa emplea elementos concretos que sirven para representar los sonidos de la naturaleza y de la vida. En ese sentido y contrariamente a la música occidental, la expresión propia de la música es minimizada a través del uso del ritual y la contemplación de los sonidos y efectos concretos.

Por otro lado, es importante destacar el concepto de *Naru* o tiempo, ya que para los japoneses este concepto gobierna el universo, siendo el éste una forma de energía primordial que fluye y relaciona todo lo que acontece. Así, el *Naru* representa el devenir, el

llegar a ser y es importante destacar que en la música tradicional japonesa y en todas las formas artísticas de este país, dicho *Naru* es considerado una ley natural. De esta manera, todo arte evoluciona a través de su propio flujo y movimiento temporal e incluye los movimientos del pintor o escultor en el momento de crear su obra, la ejecución de una pieza musical por parte del músico, la recitación de un poema por el poeta y la interpretación de una obra teatral por parte del actor.

Uno de los principios estéticos de mayor relevancia para las artes japonesas que evoluciona a partir del concepto *Naru*, es el *Jo – Ha - Kyu*² que traduce aproximadamente *introducción, desarrollo y conclusión*, siendo un principio estético temporal sobre el cual se basa la música desde una simple nota a la pieza entera. Es así como el *Jo – Ha - Kyu* regula el flujo de tiempo de una composición musical, de modo que todas las notas, palabras y partes fluyen nítidamente entre ellas. Así, el *Jo – Ha - Kyu* se convierte en un recurso que permite manifestar el fluir de la naturaleza en las artes temporales y se constituye en el arquetipo formal más elemental de la música y el teatro japonés. (Sakai, 1969).

Otro principio estético importante en las artes japonesas que se refleja en la música es el *Ma*, generalmente traducido como *espacio*, sin referirse únicamente al espacio físico. *Ma* representa un espacio sensorial que involucra tanto al espacio físico como al espacio de tiempo. En música se puede encontrar el *Ma* en el uso de los silencios entre las frases musicales y en el uso del *Jo-Ha-Kyu* como estructura de construcción. Se dice que el *Ma* es sensorial en relación de lo que evoca en la mente de la persona cuando experimenta algo. (Rowell, 2005).

²Este concepto será profundizado en el siguiente capítulo ya que sobre él se realizará el análisis musical de la pieza.

El Shakuhachi

De acuerdo con Linder, (2012), este instrumento de viento tradicional japonés, es una flauta recta construida en bambú, con una dimensión de 54,5 centímetros. Su nombre proviene de la medida estándar de este instrumento: *Shaku* = pie, *Hachi* = 8, un pie y 8 pulgadas. Con cinco agujeros, cuatro frontales y uno en la parte anterior. Las notas que produce son: Re - Fa - Sol - La - Do en un rango de dos octavas y media.

La historia de este instrumento se remonta a la Antigua China donde fue creado y fue llevado posteriormente junto con el Budismo Zen por los monjes itinerantes al Japón. Es así como el Budismo Zen y el arte de interpretar el *shakuhachi* están estrechamente relacionados en tres de sus actividades: la meditación, la respiración y la práctica de un arte marcial especial en la cual se utilizaba el peso de la flauta como arma de defensa. Es importante anotar que en la interpretación de este instrumento, los monjes buscaban básicamente dos cosas: la emisión de sonidos ásperos o *sucios* con los cuales buscaban purificar su espíritu al exteriorizarlos, y el control de la respiración, elemento indispensable para el conocimiento y autodomínio. (Stanford, 1977).

Con respecto al *shakuhachi* y su relación con el *Budismo Zen*, la correspondencia mutua entre ellos dio lugar a la forma musical del *Honkyoku* que significa *Verdadera Pieza Fundamental*, cuyo valor y belleza se centran en su sentido filosófico. Es así como en esta música se puede encontrar a la flauta *shakuhachi* actuando como solista y sin acompañamiento, generando un discurso musical de carácter meditativo donde la melodía pasa a un segundo plano y se concentra en la calidad y cualidad de cada sonido.

Adicionalmente, es de resaltar que respecto al tiempo, estas piezas tienden a no presentar un concepto de pulso rítmico como la música occidental y el silencio pasa representar una parte esencial de la expresión y tensión musical al igual que el uso de un tipo de vibrato de amplias oscilaciones.(Rowell, 2005)

El *shakuhachi* también se puede encontrar en otros tipos de géneros musicales, tales como el *Sankyoku* o género profano que integra la voz, el *Koto* (cítara) y el *Shamisen* (laud) y en otros géneros de tipo teatral y tradicional como lo son el *Noh*, el *Kabuki* y el *Bunraku*, donde la música tiene lugar en la escena.

Concepción de la obra Phoenix por parte del compositor.

“*Phoenix*”(Fushicho), es una obra conformada por una estructura musical en la cual se emplean elementos de la música universal pero que a su vez rescata elementos tradicionales extraídos del *shakuhachi* y de la estética y esquemas de composición japonesas, a un lenguaje musical más universal y en un momento donde las culturas del mundo comenzaban a globalizarse y fusionarse. Igualmente, es importante destacar que la música de *Phoenix* es antecedida por un poema que enriquece el significado de la obra, el cual puede ser interpretado por un actor o bailarín y donde la improvisación y el aspecto visual juegan un rol importante.

De acuerdo con información brindada por Ryo Noda a través de una entrevista (ver Anexos No. 1 y 2), tanto la música de *Phoenix* como el poema que la complementa, fueron compuestos por razones personales en honor a la madre del compositor. De esta manera, dicha obra fue concebida como una forma de agradecimiento hacia ella por haberle dado la

existencia, por haberlo introducido en la vida musical y porque ella le generó toda la idea compositiva. Igualmente, Noda afirma que tanto la música como el poema fueron escritos por él, encontrando inspiración en la mitología general del *ave fénix*, ya que él consideraba que el mito y la música se podían relacionar en tanto que ambas planteaban la posibilidad de enviar al ser humano hacia el futuro.

Por otro lado, es importante mencionar que el compositor sugiere leer el poema antes del performance musical ya que éste le otorga un sentido interesante, pues al combinar el poema con la música se pueden abrir otras opciones de mirar al mundo desde una dimensión distinta y en ese orden de ideas, los roles del actor y/o del bailarín se centrarían en facilitar la comprensión de la obra, haciéndola además de musical, una expresión visual y hablada.

Finalmente, se rescatan las intenciones del compositor de crear una obra universal dirigida a la humanidad, otorgando gran libertad interpretativa al saxofonista y demás artistas, al proveerles de herramientas adicionales de tipo escénico para construir la obra en cada interpretación y en donde se puede aludir a la alegoría del constante renacimiento de la obra musical en cada performance.

El mito del Ave Fénix.

Un mito es una narración que se trasmite usualmente de manera oral, de generación en generación y que pretende dar explicación a fenómenos inexplicables para el ser humano tales como la creación del mundo, el universo, el origen de los dioses, la aparición de los seres humanos sobre la tierra, la existencia del bien y el mal entre otros. Por lo tanto, los

mitos pueden estar relacionados con el sistema de creencias y cultura de una sociedad, sustentando su propia cosmovisión. Así se puede encontrar que entre más elaboradas son las narraciones mitológicas en una cultura, más sofisticadas son las sociedades que las construyen y las conservan. (Flores, 2010).

El mito que interesa en esta monografía tiene como protagonista un ave majestuosa de plumaje rojo, anaranjado y amarillo incandescente: el ave fénix, que cada quinientos años se consume por acción del fuego en un nido de maderas aromáticas que él mismo construye, para luego renacer de sus cenizas con más esplendor y fuerza que antes. (Grimal, 1981).

Este mito es universalmente conocido y se encuentra presente desde Arabia, pasando por India, Mesopotamia y Grecia. Además, está relacionado con el renacimiento físico y espiritual, con la vida después de la muerte, con el poder purificador del fuego, con el suceder de las estaciones, con la inmortalidad y con la resurrección.

En Asia se encuentra el *feng huang* o *fénix* chino que simboliza la virtud, la honestidad y la gracia. Además, representa a la emperatriz y está asociado con el *yin* y el *yang*. También representa la constelación del sur.

En Japón se pueden encontrar referencias del *feng huang* de la mitología china como: *Houou*, ave enorme o rey de las aves, al igual que *suzaku*, es asociado con el fuego de los cinco elementos, también con la constelación del sur y es la protectora de la ciudad de *Tokyo*. Las representaciones asociadas con el *fénix* del medio oriente son: *Hi no tori* que traduce literalmente ave de fuego y *fushichou*, ave inmortal. (Columbia Electronic Encyclopedia, 2013).

El poema de Ryo Noda.

“Antes de tocar esta pieza, el intérprete deberá leer el poema japonés en voz alta. Si lo prefiere éste puede ser leído por un amigo, actor o bailarín quien a continuación, realizará una improvisación sobre la música”. (Noda, 1983).

Tal como lo sugiere la anotación en la partitura, ésta composición se basa en el poema que escribiese el propio compositor inspirado en la mitología universal del Ave. Ver figura 2.

Fushicho no tabi wa hateshinaku	El vuelo del ave fénix es infinito
Jiku- u o koéta sekai mi Atarashii Seimei to no Daïga aru	En el mundo que traspasa el espacio y tiempo, (el fénix) encuentra a nuevas vidas
Moshi, soko ni Ei-en no Aï o mirunaraba	Si (el fénix) descubre el amor eterno entre ellas
Gohyaku nengo Mizukarano Tanjo o mirudaro	Él (fénix) vera el nacimiento de sí mismo dentro de quinientos años
Fushicho no tabi wa hateshinaku Mata	El viaje del ave Fénix es infinito
yasuminaku Tobitsuzukeru	Continuará volando sin descanso

Figura 2. Poema Fénix en japonés. Traducción al español por Sawada Takayuki³

Phoenix: historia, sociedad, subjetividad y arte.

En el momento histórico que el compositor Ryo Noda compuso *Phoenix*, se estaban gestando cambios de tipo social y filosófico que necesariamente repercutieron en la manera de concebir al mundo, afectando a su vez a las formas de conocimiento, de comprensión y de expresión en todos los campos concernientes a las humanidades y por ende, impactando

³ El traductor observa algunas inconsistencias en la gramática japonesa, pero asegura que estas no afectan la comprensión del poema.

el modo de pensar la música y las artes en general, surgiendo de estos cambios nuevas formas de producción artística, las cuales pueden verse ampliamente reflejadas en la manera como la obra *Phoenix* fue forjada.

Teniendo en cuenta el marco histórico y social alrededor de la composición de *Phoenix* y las ideas acerca del mundo y de la música de Ryo Noda, podría afirmarse que esta obra se gestó dentro del marco de la llamada *Postmodernidad*, época en donde se comenzó a plantear que la realidad no respondía a una única historia, ni un único gran relato, ni a una única línea discursiva, ni a un único objetivo, ni a una única disciplina, ni a un único mundo, ya que no se concebía una sola y unívoca versión de la realidad sino que ésta más bien se componía de una multiplicidad de hechos, relatos y discursos, (incluidos los hechos, relatos y discursos artísticos), donde cada uno tenía su centro en sí mismo, pero que necesariamente se interrelacionaba con los otros para componer una totalidad. (Lyotard, 1987).

Es así como se comenzaron a exaltar los pequeños relatos, los no – relatos, los dominios específicos del conocimiento y la complejidad del sujeto, produciendo la prefiguración de las nuevas estéticas que dieron prioridad a la subjetividad como una posibilidad que tiene el individuo de inventarse así mismo frente al determinismo de la identidad propuesta por los cánones culturales del deber ser, dándole así la posibilidad al sujeto de volver a conceptualizar las herramientas culturales a las que tenía acceso. Además, estas nuevas maneras de concebir la realidad, le otorgaron mayor importancia a la particularidad, a la diferencia, a la inclusión, a la pluralidad y en últimas, a la búsqueda de la unidad como una consecuencia de la excesiva fragmentación de los discursos humanos que le daban sentido a las historias. Así, *Phoenix* es una obra que partió de aquella necesidad subjetiva del

compositor al rendirle homenaje a su progenitora, pero también en donde se buscó alcanzar una universalización de la música por medio de la recreación del mito del *ave fénix*, aunque rompiendo con algunos cánones discursivos de la música en general y del concierto en particular, vislumbrados en el uso de la técnica extendida en el saxofón derivada de un instrumento tradicional japonés como lo es el *shakuhachi* y abriéndose a la necesidad de incluir en esta obra a una grafía particular que rompía con los grandes discursos, dándole paso a otro tipo de expresiones en donde se incluyeron otras artes como la poesía, el teatro y la danza, con el fin de darle un soporte interpretativo a la música y una identidad particular a la obra en cada performance, dada la libertad que este compositor le da al intérprete en la manera de presentar cada acto.

Siguiendo esta libertad interpretativa que Ryo Noda permite y como ya se ha mencionado, se propone a la *Puesta en Escena Teatral* como una manera de integrar los diferentes discursos y elementos que constituyen la construcción de la interpretación de la obra *Phoenix*, en la cual entran en juego la interrelación de las interpretaciones del músico, del actor y/o bailarín y del público. Además, es importante recurrir a los elementos del *campo extendido de las artes* y del *giro performativo* que hacen parte de la sustentación artística de esta construcción musical, la cual cuenta con antecedentes que se consideran necesarios explorar para sentar las bases de la construcción de la puesta en escena de *Phoenix*.

El campo extendido de las artes, el giro performativo y la música.

La interdisciplinariedad artística a la que Ryo Noda acude para el logro de la construcción de la interpretación de la obra *Phoenix*, se sustenta en el campo extendido de las artes, el cual le otorga importancia a la subjetividad dentro de la creación de la identidad del objeto artístico y a la libertad que el artista - creador requiere para encontrar los medios más óptimos y expresivos que le permitan elaborar nuevos canales para exteriorizar su discurso, aunque éste se independice del formalismo o los cánones artísticos tradicionales. Tal afirmación va en consonancia con lo afirmado por Arthur Danto (citado por Castro, 2004), uno de los críticos de arte más reconocidos en los Estados Unidos, cuando menciona que *nada es una obra de arte sin una interpretación que la construya como tal*, ampliando el desarrollo de una obra artística al darle lugar a toda la posibilidad de intérpretes e interpretaciones que puedan intervenir en ella.

Es así como las teorías del concepto del campo expandido u extendido del arte, desarrolladas por Rosalind Krauss (1979) y Lucy Lippard (2004), son un ejemplo de aquellos medios enriquecedores de la interpretación artística en donde se acude a la interacción de diferentes disciplinas para formar un todo con sentido y significado. De esta manera, las autoras relatan la forma como la escultura y la pintura han sido alteradas, dilatadas y retorcidas para exhibir una elasticidad extraordinaria, dándole nuevos sentidos a la materia, la cual puede expandirse e incluir cualquier elemento material o inmaterial para su concepción artística. En este sentido, dicha extensión no significa la rotura del arte, sino el rompimiento de las reglas que suelen regir a las diferentes formas artísticas para otorgarles mayores recursos y libertades expresivas, sin que la escultura deje de ser escultura o la pintura deje de ser pintura en el momento de desestimar sus límites.

Con base en estas teorías, es posible afirmar que la hibridación de los géneros artísticos y la expansión de los lenguajes, pueden proporcionar un mayor grado de libertad creativa al artista, contribuyendo a su vez con la búsqueda constante de los medios expresivos para llevar a cabo dicha creación. En este orden de ideas, todo puede ser factible en el universo del campo expandido sin que el arte deje de serlo y en donde distintos géneros y/o manifestaciones pueden confluír para dar marco a nuevas concepciones artísticas que desvanezcan los límites de cada disciplina, con el fin de integrar las nuevas prácticas y narrativas que hagan del mundo artístico una realidad más heterogénea, compleja, incluyente y a la vez totalizante.

Históricamente, la música también se ha relacionado con otras artes y ha estado al servicio de la complejidad artística, respondiendo a diferentes prioridades, ya sean teatrales, líricas, plásticas, visuales, literarias y/o musicales, entre otras. De esta manera, se puede observar que desde la Antigüedad, elementos como la música, el texto y la teatralidad se han relacionado mutuamente y esta correspondencia ha evolucionado de acuerdo con las necesidades expresivas de los tiempos. Es así como el pensamiento Clásico Griego concebía la comunión de la música, la poesía, el gesto y la danza como un todo que estaba presente desde la educación hasta el entretenimiento, siendo un concepto al que han recurrido varios compositores y que también fue cuna de la Ópera y de las ideas de Drama de *Wagner*, en donde el texto, la teatralidad y la música se fortalecían mutuamente.

Por otro lado, con la aparición de la forma Madrigal, que también incluye a la voz, la instrumentación o acompañamiento adquirieron otros objetivos como los de proyectar los efectos del texto por medio del sonido para evocar emociones (madrigalismos), alcanzando la música una relevancia textual que encuentra su florecimiento con la Sinfonía

Programática y el Poema Sinfónico, en donde el texto se dispone al servicio de la música sin plantear la necesidad de las palabras durante la interpretación musical para poder contar una historia.(Polo Pujadas, 2014)

Específicamente, con relación a las teorías del campo extendido aplicables a la música, se encuentran las producciones de compositores como John Cage, así como el surgimiento de las técnicas extendidas en la mayoría de instrumentos como lo es el saxofón, el cual ha adoptado nuevas formas de interpretación instrumental que van más allá de las técnicas convencionales para desarrollar un lenguaje propio y donde composiciones como las de Noda son un ejemplo de la implementación de estas técnicas extendidas, especialmente en la obra *Phoenix* que rompe con algunos paradigmas tradicionales tanto en la técnica como en la interpretación, al incorporar dentro del performance la recitación de un poema y la improvisación, así como la incorporación de más formas de arte para lograr un mayor aprovechamiento de los recursos interpretativos de la obra, pasando los límites de la propia música, sin que la música deje de ser la protagonista de la obra.

Como se mencionó, de acuerdo con Restrepo (2005), uno de los primeros artistas que implementó el concepto de arte extendido con relación a la música fue John Cage, un músico y filósofo norteamericano quien trabajó sobre los valores de la ironía, el humor, el azar y la improvisación en la acción musical, y quien ha sido considerado por algunos como el epítome o compendio de la música contemporánea, ya que contribuyó a configurar la estética del no - relato en música y a sentar las bases de la interacción de las artes teatrales y musicales para formar un solo acto, como se pretende realizar con la puesta en escena de la obra *Phoenix*.

Para Cage, los límites entre la música y en teatro eran prácticamente nulos y entre las premisas operantes que usó en la creación de la música teatral se encontraban el sonido, la acción del intérprete y el rol del público. Así, el fenómeno dramático de la música cambiaba la acción protagonista de escuchar (ya sea el sonido o el silencio), que se le atribuye tradicionalmente a la audiencia, por la acción de observar, es decir, que las obras de este compositor pretendían poner en juego diferentes sentidos en torno a la significación de la obra.

Uno de los ejemplos más célebres de los trabajos de Cage fue su obra titulada '4'33'', en la cual el compositor trató de demostrar musicalmente que no tenía sentido separar el sonido del silencio. Además, en el campo de la expresión, pretendió señalar al público que separar lo que se escuchaba de lo que se veía también carecía de sentido. Así, en esta obra no hay sonido pero hay acción y Cage pone en evidencia su pensamiento, el cual afirma que *el teatro está en todas partes*, incluso en la música, pues para él, el teatro y la música proceden de una misma naturaleza. Siguiendo esta idea, su obra *Theatre Piece N°1*, presentada en el Black Mountain College en 1952, resultó ser un trabajo que fue más allá de la música para convertirse en teatro, tratándose de un acto que mezclaba varios medios: música, pintura, proyecciones, danza y poesía, produciendo una situación compleja de actividades totalmente independientes, con tiempos distintos, cada uno en su propio espacio – tiempo y dándole un lugar activo al público que estaba en medio del todo. Es de anotar que esta obra dio origen a la expresión artística conocida como *Happening*.

Finalmente, es importante mencionar al no existir una diferencia significativa entre la música y el teatro para Cage, éste contempló un nuevo paradigma de la interpretación musical y teatral, haciendo de la acción y los gestos del intérprete el campo de la acción

dramática y de la música un discurso con diferentes posibilidades expresivas que iban más allá del sonido, abriéndole la posibilidad a la puesta en escena como una manera de expresión musical y a la música como una forma de puesta en escena. (Restrepo, 2005).

Otro de los elementos integrantes del campo extendido con relación a la música y que dan sustento a la puesta en escena como una posibilidad para la interpretación musical de la obra *Phoenix* de Noda es el *giro performativo de las artes*, en el cual no sólo se integran otras disciplinas en torno a una obra, sino que incluye las diferentes interpretaciones e intérpretes en la significación de la obra en sí. Este concepto fue acuñado y teorizado por Erika Fischer (2010), quien hizo referencia a la necesidad de un cambio fundamental de la experiencia interpretativa desde lo semiótico, es decir desde la interpretación y la producción del sentido de la obra, para trascender hacia lo *performativo* o el cómo hacer y/o llevar a cabo tal interpretación con sentido.

Lo fundamental de dicho concepto consistiría entonces en el proceso de la construcción de un acontecimiento que envuelve al público en su creación, siendo esta una experiencia compartida tanto por el creador como por el receptor, frente a la lectura o interpretación del paradigma anterior. De esta manera, Fischer afirma que *no se trata de comprender el performance sino de experimentarlo*, y así la figura del espectador cambia de simple observador a ser parte del acontecimiento que la obra propone, poniendo en juego las diferentes subjetividades que intervienen en la interpretación de la obra para otorgarle un significado más amplio y plural a ésta. (Fischer, 2010).

CAPÍTULO 2

Análisis Musical

El concepto de análisis en su acepción más general indica la separación o disolución de un todo complejo en elementos más simples para su comprensión. Este principio científico de disección también es aplicable a las artes y en este caso a la música, pues según *Bent*. (1980) el análisis en música consiste en la fragmentación de una estructura musical en sus componentes más simples y la búsqueda sus funciones dentro de la misma.

En este sentido se han desarrollado diversos métodos de análisis como: los métodos descriptivos, los cuales buscan la caracterización de la forma a través de la identificación de los elementos sintácticos y estéticos (análisis motivico, formal y semiótico), los métodos psicológicos, que intentan explicar las emociones que la música despierta en el oyente en base a la estética correspondiente (análisis temático y de estilo), por categorías de *Jean LaRue*, el cual explica los fenómenos musicales mediante la descripción y categorización de los elementos y para finalizar los métodos estructurales que se aproximan a la sustancia musical a través de las relaciones de elementos específicos y no por la suma de sus partes, por ejemplo el análisis estructural o *Shenkeriano* y la teoría de conjuntos o *set theory*. (Benito & Artaza Fano, 2004).

Considerando que la música es un producto humano expresado mediante un discurso que suscita procesos de comunicación, algunos análisis en música buscan integrar los enfoques estructural, sociocultural e histórico para la comprensión de la profundidad de sus significados humanos y culturales; en este sentido, el primer capítulo de este trabajo ha elaborado una aproximación al marco contextual e histórico de la obra *Phoenix*.

Considerando las declaraciones del compositor Ryo Noda en unas de las entrevistas realizadas por la autora de el presente escrito (ver anexo 2), el lenguaje en cual se presenta la obra *Phoenix* se basa en la idea de “*World Wide Style*” o Música del Mundo, tomando algunos elementos de la música tradicional japonesa con la intención de universalizarlos. Teniendo en cuenta estos recursos tradicionales, se ha acudido al esquema oriental *Jo-Ha-Kyu* desde una perspectiva estética como una opción tanto para el análisis de la obra *Phoenix* así como para la construcción de su interpretación, prestando cuidadosa atención en el aspecto melódico y en el uso de los recursos de la técnica extendida como medio expresivo.

El esquema *Jo-Ha-Kyu* como marco de referencia analítico

Este esquema es uno de los elementos fundamentales para la comprensión del pensamiento japonés, se encuentra presente en la literatura, la música, el teatro y la filosofía tradicional, hace referencia a un ciclo lineal de acontecimientos tal como el nacimiento, el crecimiento y la muerte o la mañana, la tarde y la noche. Es así como el *Jo-Ha-Kyu* regula el flujo de tiempo de una composición musical, de modo que todas las notas, palabras y partes fluyen impecablemente entre ellas. El *Jo-Ha-Kyu* manifiesta el fluir de la naturaleza en las artes temporales y se constituye en el arquetipo formal más elemental de la música y el teatro japonés. (Sakai, 1969)

Si bien la traducción de los caracteres presenta múltiples posibilidades, tales como: Inicio, desarrollo y final o iniciación, nudo y desenlace o apertura, evolución y conclusión, para uso de esta monografía se han adoptado específicamente los siguientes términos: *Jo*

(introducción), se presenta como una energía restringida, sentido de anticipación y libertad temporal relativa. *Ha* (ruptura) consecuencia de *Jo*, conserva grandes rasgos de la sección inicial, se caracteriza por una mayor regularidad rítmica y continuidad, así como un mayor incremento en el *tempo*. Finalmente, en *Kyu* (conclusión), se enuncia una creciente densidad de los hechos y un sentido de desenlace.

Con el fin de lograr una mejor comprensión del esquema *jo ha kyu* en términos occidentales se puede considerar en *Phoenix* la estructura A- A'-B- *codetta* como se observa en la figura 3.

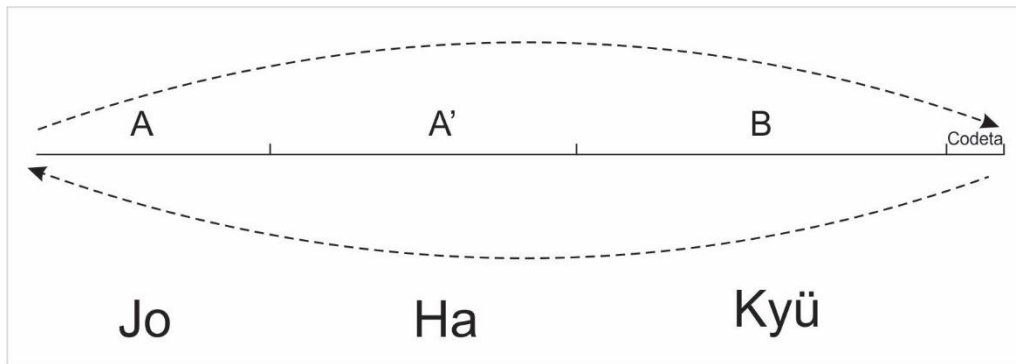


Figura 3. A A'B codetta

Por otro lado, partiendo desde la estructura del drama *Noh*⁴, este esquema se reconoce en varios niveles: la obra como totalidad, cada acto y escena individuales, las sub escenas, las

⁴ Noh, estilo de teatro tradicional japonés por antonomasia.

frases individuales y el acto musical, estableciendo un ritmo continuo y cíclico ya que tiene como característica ser una estructura macro y micro al mismo tiempo como se puede observar en la figura número 4.

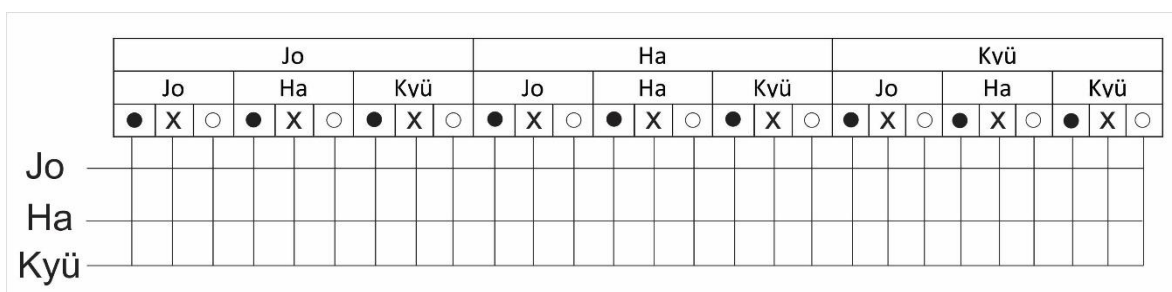


Figura 4. Esquema Jo Ha Kyu

El esquema jo-ha-kyu en la producción de Ryo Noda.

El uso de este esquema no es una novedad dentro de la producción artística de este compositor, ya que composiciones como la *Improvisación 2* y *Mai* han sido estructuradas bajo este esquema⁵. *Phoenix* también obedece a la división tripartita *Jo-Ha-Kyu*, en este caso el timbre, la ornamentación y el ritmo son los encargados de delimitar cada sección.

Es así como la apertura de la introducción o primera sección está marcada por un ornamento constituido por un grupo de 3 notas de adorno, este elemento que será reiterativo

⁵James Bunde A players guide to the music of Ryo Noda Performance and preparation of *Improvisation I* and *Mai* (2010)

en el desarrollo del discurso musical se caracterizará por su incremento hasta convertirse en un ramillete de notas que evocan el movimiento del ave.

Un episodio colorístico de cambio de timbre enuncia el inicio de la ruptura o segunda sección y la ampliación del registro hacia el altísimo o registro sobreagudo enmarca su final, la tercera parte del esquema se manifiesta a través del movimiento rítmico, trémolos y figuras irregulares se constituyen en elementos fundamentales para la definición de esta sección.

Para concluirse evidencia una codetta que retoma elementos expuestos en la primera sección y le dona a la pieza el sentido cíclico inherente al mito del ave.

Descripción del esquema jo ha kyu en la obra Phoenix

Primera Sección: JO

La mimesis de la flauta *shakuhachi* en el saxofón se presenta como característica estética de la obra, en esta sección el uso de la dinámica⁶ *mp* es indispensable para alcanzar dicha imitación tímbrica.

Como se puede observar en la figura 5, el diseño melódico de esta sección presenta un uso restringido de los intervalos manteniendo una línea melódica estática. Teniendo en cuenta los conceptos Wabi-Sabi expuestos en el capítulo anterior, se puede identificar la belleza de lo simple en la austeridad del movimiento melódico.

⁶ Se resalta el hecho que sobre la partitura solo se encuentran señalados dos puntos con indicación dinámica y se da libertad al intérprete sobre este elemento.

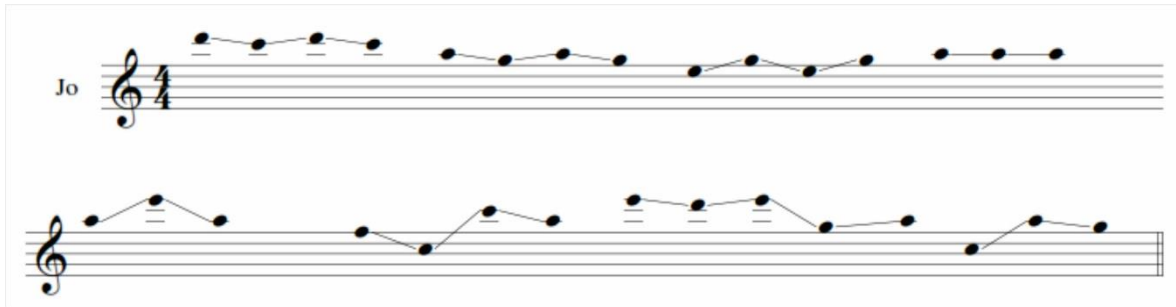


Figura 5. Alturas melódica sección jo

La figura 6 denota el uso de ornamentos de 2, 3, 4, 5, 7, 8 y 9 notas como un elemento necesario en la variedad del discurso musical.

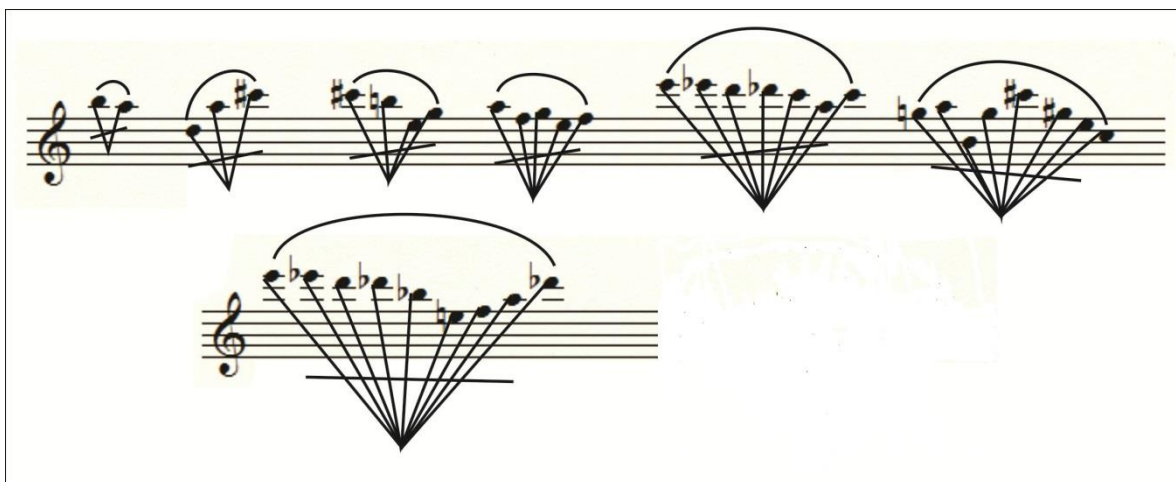


Figura 6. Ornamentos sección jo

Es imprescindible mencionar que el tratamiento rítmico de esta pieza es a mensural, la no inclusión del compás hace que el control rítmico sea preciso pero a la vez la ausencia de un pulso regular invita a la “libertad” temporal, esto deja en evidencia el papel de la respiración y el gesto como reguladores del flujo musical y empuja al intérprete a realizar un acercamiento al concepto estético musical oriental, específicamente en lo referente al repertorio del *shakuhachi*.

Como se puede observar en la figura 7, para *Phoenix* se utilizan dos tipos de silencios. El uso de los silencios con fermata determina la construcción de la sección, articulan la sucesión de los eventos desde los impulsos melódicos que estructuran la micro y macro forma del esquema *Jo-Ha-Kyu*. Además es de resaltar el empleo de los mismos como recurso expresivo en la creación de la tensión y reposo del discurso musical; nuevamente la respiración y el gesto tienen relevancia en el proceso de construcción narrativa.



Figura 7. Silencios sección jo

Uso de la Técnica Extendida

Para recrear el sonido aflautado del *shakuhachi*, se debe hacer uso del *subtone*⁷ en el saxofón, este efecto produce un sonido opaco y no centrado, a diferencia del sonido timbrado o claro del instrumento, el *subtone* tiene menos armónicos lo que le dona poca intensidad. Es un recurso muy eficaz en el registro grave del instrumento y en la dinámica *p- mp*.

⁷ Subtone es una técnica de emisión del sonido utilizada habitualmente en el jazz, se trata de opacar el sonido haciendo que suene el aire, se consigue aflojando la embocadura (labio inferior) o tocando la caña con la lengua para no dejarla vibrar con libertad.

Jo (A)

$\downarrow = 56 \text{ ca.} \leftrightarrow 72 \text{ ca.}$

Jo

mp

Ha

Kyü

Figura 8. Análisis sección jo

Segunda Sección: Ha

Como se mencionó anteriormente, la sección *Ha* no se presenta como un desarrollo en todo el sentido de la palabra ya que conserva grandes rasgos de la primera sección. Por este

motivo, se adopta el término “ruptura” teniendo en cuenta que si bien guarda relación con la sección precedente, exhibe algunas variaciones que son inherentes a la evolución del discurso musical.

El cambio de color logrado a través de la manipulación del timbre constituye la primera de las mutaciones encontradas en la ruptura de esta sección.

La ampliación del registro hacia el registro sobreagudo incide en el color y aporta tensión al discurso.

Como se observa en la figura 9, la línea melódica presenta un diseño más anguloso y combina amplios intervalos con secciones estacionarias.

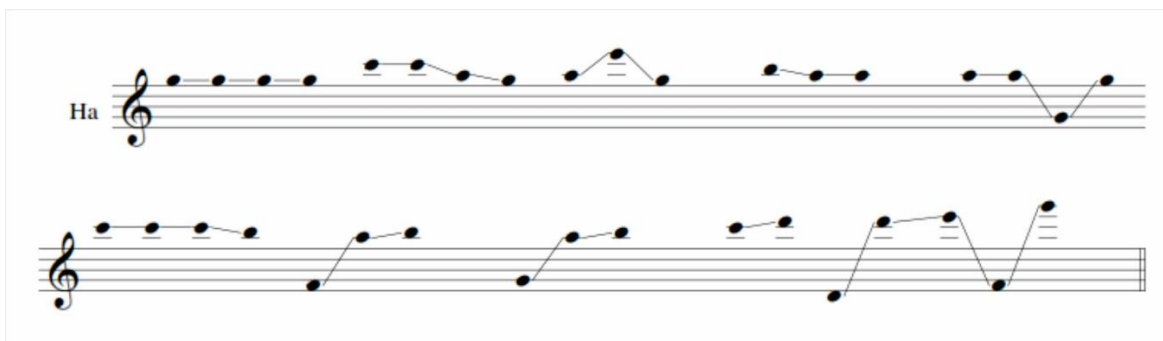


Figura 9. Diseño melódico sección ha

La manipulación Tímbrica es un elemento esencial dentro de la música tradicional japonesa y como su nombre lo indica, es un recurso que varía el timbre de un sonido donándole un color más opaco o más brillante.

El registro sobreagudo, también llamado registro extendido o *Altísimo* es característico de la técnica del *shakuhachi* llamado registro *daikan*, el cual se obtiene a través de la combinación de digitaciones, velocidad y dirección de la columna de aire y la flexibilidad en la cavidad oral (*voicing*).

El término *Portamento* que se observa en la figura 12 proviene del italiano *portare* que significa llevar, como lo explica *Jean Marie Londeix* en su libro *Hello Mr Sax* el *portamento* es la técnica que desliza un sonido hacia otro. Para efectuar este efecto se debe controlar el movimiento de los dedos en la apertura o cierre de los agujeros combinado con la flexibilidad de la cavidad oral (*voicing*).

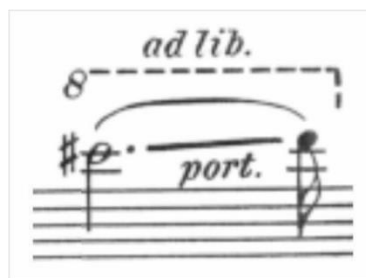


Figura 12. Portamento Sección ha

Ha (A')

Jo

Ha

Kyü

ad lib.

loco

port.

The image displays a musical score for a section titled "Ha (A')". The score is written on a single staff in treble clef. It is divided into three main sections: "Jo", "Ha", and "Kyü". Above the staff, there are four vertical guitar tablature diagrams, each consisting of a vertical line with six dots representing frets on the strings. The "Jo" section begins with a whole note on the first line (F4), followed by a whole note on the second line (G4), and then a long, sweeping melodic line with many notes. The "Ha" section starts with a note circled in red on the first line (F4), followed by a series of notes with slurs and accidentals. The "Kyü" section begins with a note circled in red on the second line (G4), followed by a long melodic line with slurs and dynamic markings like "loco" and "ad lib.". The score concludes with a note circled in red on the second line (G4). The entire score is enclosed in a rectangular frame.

Figura 13. Análisis sección ha

Tercera Sección: Kyu

En esta sección se incrementa el uso de la manipulación tímbrica, llegando a episodios de trinos de color (Bisbigliando).

La melodía dibuja un perfil melódico con mayor movimiento interválico como se evidencia en la figura 14

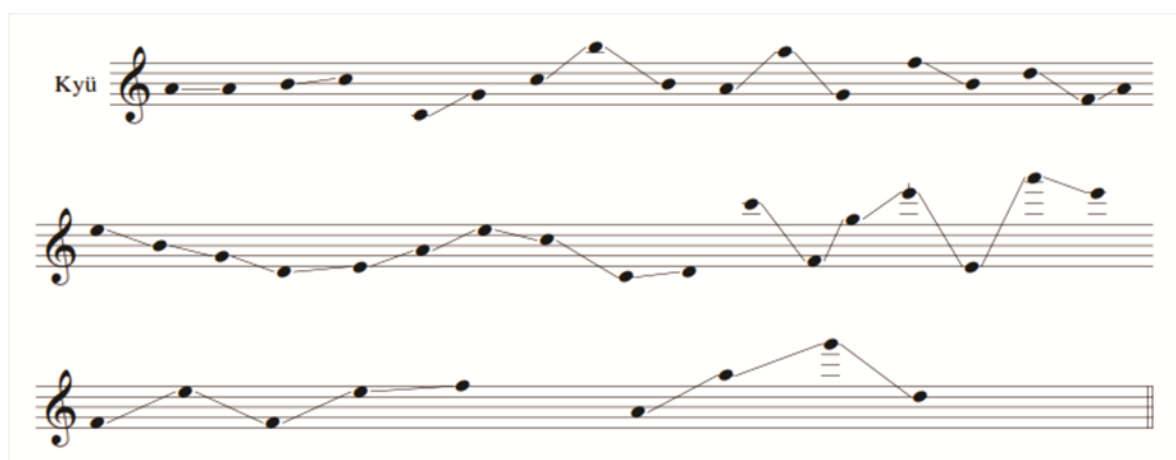


Figura 14. Alturas melódicas sección kyü

Como se observa en la figura 15, el uso del tremolo es definitivo en la denotación de la forma



Figura 15. Tremolo

En esta sección se observa una progresiva disminución de los ornamentos. La inclusión de figuras irregulares: tresillo, quintillo y seisillo las cuales conforman el elemento percetivo característico de la estética japonesa observada en el concepto *shibumi* que significa áspero (expuesto en el capítulo 1).

Incremento en el valor de los silencios. Los episodios de trémolos, valores irregulares y trinos de color representan un aumento progresivo en la tensión del discurso musical, el cual es complementado con silencios de valor más prolongado. La figura 16 nos muestra los silencios de negra con y sin calderón.

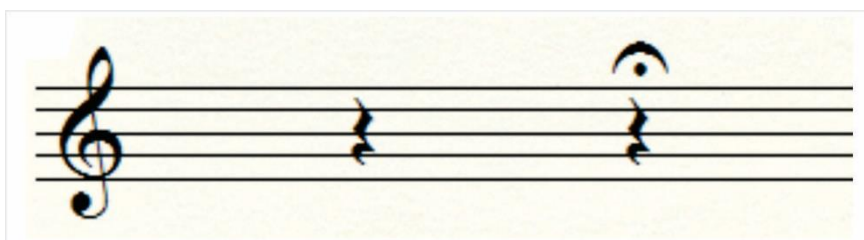


Figura 16. Silencios sección kyu

Uso de la Técnica extendida:

El *Bisbigliando*, del término italiano que significa murmullo, es la técnica que consiste en variar de timbre del sonido para lograr un trino de la misma nota, este efecto se obtiene a través de digitaciones alternativas o abriendo y cerrando agujeros adicionales. El término en japonés dentro de la práctica del *shakuhachi* para este recurso es *kara kara*. Obsérvese como la figura 17 indica el oscilar del timbre y el cambio de la digitación.

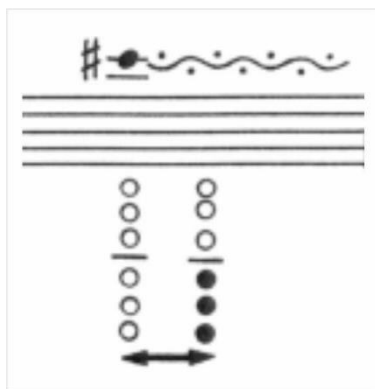


Figura 17. Bisbigliando

Kyü (B) *Jo* *Loco*

The image displays a musical score for the Kyü section, consisting of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Features a melodic line with a large, multi-measure rest indicated by a fan-shaped symbol.
- Staff 2:** Contains a circled note with the red label "Ha" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "Bb".
- Staff 3:** Shows a sixteenth-note pattern with a circled note and the red label "Kyü" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "C".
- Staff 4:** Includes a circled note with the red label "Kyü" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "C".
- Staff 5:** Features a circled note with the red label "Kyü" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "C".
- Staff 6:** Contains a circled note with the red label "Kyü" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "C".
- Staff 7:** Includes a circled note with the red label "Kyü" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "C".
- Staff 8:** Shows a circled note with the red label "Kyü" above it. Below the staff, there are two vertical diagrams of fingerings, one labeled "C".

Additional markings include "lamento" and "mystérieux" written below the staves, and various dynamic markings such as "6", "5", and "3".

Figura 18. Análisis sección kyu

Como se visualiza en la figura 19 al finalizar la sección *kyu* se identifica una nota de gran valor expresivo y formal, se trata de una redonda con fermata con una dinámica que se incrementa desde el *ppp* hasta llegar a *ff* evocando la combustión del *fénix* y que funge como conector interseccional o puente hacia una *codetta*, la cual alude al renacer del ave ya que utiliza elementos de la primera sección a los que en este punto del análisis podemos llamar frase germinal.

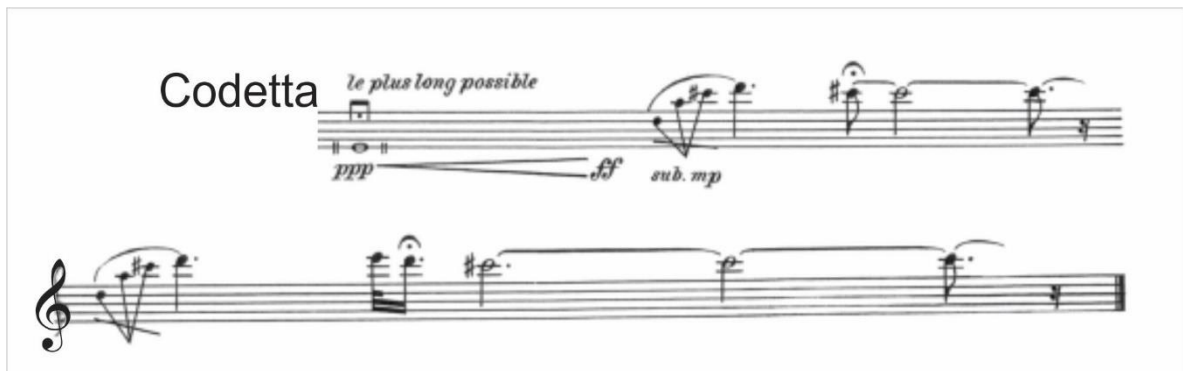


Figura 19. Codetta

Cabe resaltar que de igual forma que el poema escrito por Noda también utiliza el material de su primera sección para la conclusión y finaliza con la frase “*continuará volando sin descanso*”. De esta manera el reflejo en la estructura poética y formal en el esquema *jo ha kyu* provee a esta composición el sentido inmutable del continuo suceder y resurgir del ave *fénix*.

En consecuencia el *Ho Ja Kyu* provee a la obra *Phoenix* una unidad a través del incremento de la melodía, la tímbrica y el ritmo, haciendo de esta pieza una verdadera obra de música descriptiva.

CAPITULO 3

La Puesta En Escena

Teniendo en cuenta que la ideología de arte japonés promueve que los productos artísticos pertenecen a la comunidad y ofrece libertad de modificación y/o adaptación⁸ y basados en las declaraciones del compositor (ver anexo 2) en este apartado se realizará la propuesta de puesta en escena de la obra *Phoenix* apoyados en la estética japonesa ya que el uso de la técnica extendida del saxofón corresponde al *shakuhachi* y se tomarán algunos elementos del teatro tradicional *kabuki* y *Noh* para su desarrollo, ya que este tipo de teatro ubica al público dentro de esta estética siendo un referente usual del Japón dentro del imaginario cultural de occidente, esto con el fin de continuar la idea del compositor *Ryo Noda* quien concibió su obra bajo los parámetros del *world wide style* o música universal.

Es así como esta propuesta pretenderá condensar elementos de las artes escénicas tradicionales japonesas *noh* y *kabuki* con elementos del teatro occidental, en una puesta en escena universal que contribuya a la interpretación de la música y acorde con la estética sugerida por la misma.

Al proponer una puesta en escena de esta obra es indispensable en primer lugar tener claridad acerca de este concepto y los elementos que intervienen para su elaboración.

⁸El concepto de la propiedad intelectual es un concepto relativamente nuevo dentro de las artes del Japón. Dentro de esta cultura no se considera la idea de poseer los derechos individuales o intelectuales de sus trabajos ya que artes como la poesía, la música y las expresiones artísticas tradicionales son consideradas más una propiedad social y cultural que una propiedad individual. Deschenes. (2001).

La puesta en escena: conceptos básicos

La puesta en escena es un concepto utilizado en el teatro, el cine y la televisión, el cual hace referencia a la composición de todos los elementos que intervienen en escena o representación de una determinada situación. Para fines de este trabajo se empleará este concepto con relación al teatro, ya que comparte con el concierto en vivo el hecho de ser presentado a un público espectador en tiempo real.

Según el diccionario del teatro de Patrice Pavis, la puesta en escena es poner en relación en un tiempo y espacio dado diversos materiales o sistemas significantes en función de un público. Es así como la noción de puesta en escena involucra una serie de decisiones para concertar el discurso narrativo y se presenta como la síntesis de la relación dialéctica entre el texto (relato) y la representación (imitación), dando espacio a la idea de interpretación. A continuación, se describirán los elementos que intervienen en la puesta en escena:

1. **El texto dramático:** Se trata de un teatro que todavía no es teatro. El texto es duradero, fijo, analizable, pero al mismo tiempo se queda siempre en un proyecto frente a la puesta en escena. (Rudín, 2013) El texto dramático contiene parte de la información necesaria para la puesta en escena, cuenta una historia y una estructura articulada de macro a micro en actos, cuadros y escenas, donde se contienen diálogo, conflicto, situación dramática y la noción del personaje escénico. Dichas características están dadas para el teatro como género literario, pero según Pavis todo texto es potencialmente teatralizable.

2. **El escenario:** Designa el espacio en el cual se desarrolla la puesta en escena.
3. **Espacio dramático:** Espacio representado en el texto dramático.
4. **La escenografía:** Es el diseño del escenario y está al servicio de la visión de la puesta en escena, en este diseño cada objeto tendrá su función no solamente práctica sino también estética dentro de esta visión.
5. **Iluminación:** Mas allá de cumplir la función de iluminar al actor y de hacer visible la acción y la escenografía, es un recurso que ofrece la posibilidad de crear, coordinar y determinar los diferentes elementos escénicos al ponerlos en relación o aislarlos.
6. **Vestuario:** Ayuda a caracterizar al personaje
7. **El personaje:** Del latín Persona-Mascara, el personaje hace referencia a cada una de las personas o seres, ya sean humanos, animales o de cualquier otra naturaleza, reales o imaginarios, que aparecen en el texto teatral.
8. **La Actuación:** se refiere a las características que se les da a la voz, la mímica, la gestualidad, y el movimiento escénico. (Diferentes técnicas de actuación)
9. **El Contexto:** Según Rudin, (2013) el término contexto designa el marco geográfico, sociopolítico e histórico de una obra. El contexto no es algo ajeno a la representación, sino que forma parte esencial de ella.

Acercamiento al teatro tradicional japonés

Las artes escénicas japonesas conservan algunos aspectos en común, los actores comienzan su formación desde temprana edad trabajando la danza, la agilidad corporal y el canto, la

actuación es estilizada y se rarifica la realidad, esto quiere decir que los personajes no son contruidos desde el naturalismo y lo psicológico, no se busca representar la realidad una acción cotidiana puede ser trasformada en una danza o en un gesto simbólico, poseen convenciones establecidas: acciones, colores, gestos , la teatralidad no se oculta, la música se realiza en vivo y los músicos están en la escena, esto quiere decir que son visibles al espectador, conservan un coro que tiene ciertas similitudes con el coro de la tragedia griega, el canto y la danza son elementos fundamentales en la actuación de los personajes. (Saki, 1996) (Astorga, 2008)

Caracterización del teatro Noh.

El Teatro *Noh* es un drama poético, una mezcla de teatro-danza musical que se ha venido desarrollando en Japón desde hace casi 600 años. Una de las características más importantes del estilo *Noh* son las máscaras de madera lacada que usan los actores, las cuales representan almas en pena y espíritus sobrenaturales que vuelven desde el más allá para interactuar con los vivos.

El repertorio se compone por 250 obras divididas en cinco temáticas: obras de carácter religioso, de guerreros, de mujeres notables, de demonios o espíritus y obras de lunáticos; casi todas inspiradas en la mitología y leyendas japonesas y muy a menudo incluyen la declamación de poemas extraídos de las antologías clásicas al inicio de la representación. . (Martínez, s.f.)

El escenario en forma de ele se compone por un puente y un escenario principal con techo de madera al estilo de los santuarios *shintoistas*, la construcción de este espacio sigue

especificaciones muy rigurosas que buscan el menor contacto del escenario con el suelo permitiendo que el piso vibre cumpliendo una función de amplificación sea de la voz de los personajes como de la música, la escenografía se compone por la desnudez del espacio creando espacios y situaciones rarificadas y universales, haciendo que el espectador se concentre en el actor, su máscara, el vestuario y la música. (Espejo, 2009) (Cid, 2012)

En su interior las obras del repertorio *noh* cuentan con un personaje principal (*shite*) y un personaje secundario (*waki*). Un coro (*jiutai*) ejecuta la parte vocal, encargado de proporcionar los elementos de la narración, hacer las réplicas del actor cuando este realiza una danza o de ampliar la intensidad dramática de un monólogo, y un grupo de músicos (*hayashi-kata*) conformado por cuatro integrantes que ejecutan tres tambores y una flauta. La música tiene por función crear el ambiente, a menudo una atmosfera extraña, en particular cuando intervienen elementos sobrenaturales, pero de ninguna manera interfiere ni se sobrepone a la actuación.

El *Noh* es el arte escénico tradicional japonés por excelencia, declarado patrimonio oral inmaterial por la Unesco en el 2001, está relacionado con la sociedad guerrera de los samurái, la aristocracia japonesa y el budismo zen. Es un teatro simbólico donde lo importante es el ritual.

Caracterización del teatro Kabuki.

Etimológicamente la palabra *kabuki* se conforma por los caracteres *Ka* (música) *Bu* (danza) y *Ki* (habilidad) lo que nos hace pensar en la importancia que tiene para el actor el dominio de la danza y de la música en la representación. (Astorga, 2008)

El estilo tradicional *kabuki* surge en el período *Edo* y fue desarrollado por las personas del común, por esto se les considera estilo popular a diferencia del aristocrático *Noh*, el *kabuki* fue altamente promovido por la nueva clase social emergente, los comerciantes, quienes cerraban tratos y hacían negocios durante los espectáculos teatrales. Así como el estilo *Noh* hace uso de máscaras, el *kabuki* emplea un vistoso maquillaje (*kumadori*)⁹ que caracteriza a los personajes, los maquillajes rojos representan cualidades como la virtud, rectitud, fuerza física y pasión y Los azules encarnan la maldad y el odio. El vestuario de este estilo es rico, llamativo y majestuoso, en su mayor parte conformado por kimonos de la época Edo considerados como obras de artes, los exquisitos *kimonos* representan el rango del personaje, la edad, la clase social, la ocupación y su carácter, entonces encontramos que los vestuarios dorados representan la riqueza, el poder y la extravagancia , el azul es utilizado por los hombres jóvenes (el galán), el rosa que portan las doncellas alude a la inteligencia, el púrpura simboliza la valentía y dignidad de un guerrero de alto rango y el negro identifica el mal. Las actuaciones se basan en *katas* o secuencias de posturas y gestos estilizados entre los cuales el más importante es el *Mie*, una postura fija acompañada por movimientos de cabeza y ojos que simbolizan el clímax de la escena. (Astorga, 2008)

El *kabuki* cuenta con un escenario complejo conformado por una pasarela principal (*hanamichi*), un escenario giratorio y diversas trampillas por donde aparecen y desaparecen los actores. El *hanamichi* se extiende en medio de las sillas desde la parte trasera hasta el escenario y se ubica en el lado izquierdo del teatro, su función no es solo la de hacer entrar o salir a los actores, sobre esta pasarela los personajes se presentan al público y se crea un

⁹ significa tomado de las sombras, este tipo de maquillaje exalta las líneas de expresión del personaje; también se encuentra presente en la Opera China.

estrecho vínculo entre ambos, eliminando la distancia que separa al espectador del escenario convierte en la característica esencia del *kabuki* como teatro popular.

El escenario giratorio es el mecanismo que implementa este estilo para crear súbitos contrastes de atmosfera entre las escenas de una misma obra y las trampillas son elevadores ubicados sea en la pasarela como en el escenario que permiten crear un impacto visual en las apariciones de ciertos personajes. Sobre el escenario, a la derecha del público se encuentra un espacio con una plataforma (*yuka*) dónde se ubican los músicos y los narradores que intervienen en las representaciones y hacia la izquierda fuera de escena se encuentra el cuarto de efectos sonoros (*kurumisú*).

En las representaciones de *kabuki* la música juega un papel muy importante, como se menciona anteriormente, una parte de los músicos están en escena, mientras que otra en el cuarto de los efectos sonoros desde donde se realiza la música tras escena (*geza*), uno de los propósitos de la música *kabuki* es proporcionar el ambiente adecuado para cada escena y resaltar el estado de ánimo de los personajes, así que se pueden encontrar piezas instrumentales y canto acompañado por el *shamisen* (instrumento de cuerda), otra función de la música en estas representaciones es recrearlos efectos sonoros de la naturaleza: la lluvia, el viento, el murmullo de un arroyo, las olas del mar y sobrenaturales como la entrada de un personaje fantástico o fantasmagórico. (Astorga, 2008)

Elementos del teatro Noh y Kabuki en función de la puesta en escena.

Después de realizar la caracterización de las dos artes escénicas japonesas por antonomasia, se evidencian elementos que ratifican su inclusión en la propuesta de este trabajo, tales elementos son:

1. ***La declamación de un poema al inicio de una representación Noh.*** El poema escrito por *Noda*, el cual se solicita leer en voz alta antes de la interpretación de la pieza musical, evoca esta forma dramática
2. ***Música y músicos presentes en la escena.*** Esta característica inherente a las formas teatrales tradicionales japonesas constituye un elemento significativo para la construcción de la interpretación tanto en la parte estética como en la ubicación espacial sobre el escenario.
3. ***La austeridad del escenario y escenografía presentes en el Noh.*** Dicha austeridad compromete la propuesta escénica con la musical.
4. ***El uso de secuencia de posturas (kata y mie) propias del Kabuki y la rarificación de la realidad del Noh.*** Para la propuesta se realizará una partitura corporal. El *fénix* es una bestia mitológica y la construcción de este personaje no se limita al ave sino también al mito y lo que representa, por lo tanto una actuación desde lo psicológico y natural quedaría corta.
5. ***El maquillaje Kumadori del estilo Kabuki.*** Es un elemento que sirve para caracterizar las cualidades fantásticas del personaje mitológico.

Elementos del teatro occidental en función de la puesta en escena.

Para integrar los elementos del teatro tradicional japonés enunciados anteriormente con la música de *Phoenix* y formular la puesta en escena, se hará uso de la *partitura corporal*, uno

de los conceptos desarrollados por Eugenio Barba a través de su investigación sobre la *Antropología Teatral*.

La partitura corporal es una secuencia de movimientos fijos, una estructura que sirve al actor / bailarín a determinar el inicio, desarrollo y fin del movimiento desde lo macro a lo micro, precisa las transiciones de los mismos determinando el sentido del ritmo de la energía y regulando el tempo de las acciones en cuanto a la intensidad y velocidad. (Barba & Savarese, 1988)

En este sentido la *partitura corporal* presentará una serie de imágenes que se cargaran de significado al estar en relación directa con el sonido de la pieza y el mito del ave fénix formando una estructura articulada desde el sentido musical y el ritmo, la danza y la biomecánica¹⁰.(ver Anexo 3)

Propuesta puesta en escena Phoenix- (Fushicho)

Teniendo en cuenta los elementos del teatro tradicional japonés *noh* y *kabuki* expuestos anteriormente, se procede a la composición de la puesta en escena de la obra partiendo

1. **Texto dramático:** Se puede decir que esta obra se compone por varios textos, el mito del *fénix* y el poema (expuestos en el capítulo 1), además de la música, la cual sirve de pre-texto para contar una historia la cual hace parte de la interpretación y se encuentra ligada al análisis realizado en el segundo capítulo. En su división tripartita y codetta, la música permite dibujar la historia del *fénix* en sus diferentes

¹⁰ Método de entrenamiento y creación propuesto por Meyerhold basado en el estudio de la mecánica aplicada al cuerpo del actor, mediante la racionalización de cada uno de sus movimientos.

momentos, es así como en la sección *jo* evoca el nacimiento del ave, la sección *ha* el vuelo, sección *kyu* madurez y sabiduría alcanzada por el *fénix* en sus 500 años, el puente o nota larga simboliza la combustión del ave y para finalizar, la codetta su renacer de las cenizas.

2. **Espacio Dramático:** El lugar donde se desarrolla la historia del *fénix* es un lugar imaginario, como se describe en el poema: “el mundo que traspasa el tiempo y el espacio”. Para este efecto se propone preparar el espacio con velas aromáticas de incienso con el fin de involucrar el sentido del olfato y transportar al público a un espacio diferente de la sala de concierto.(Depende de las condiciones del espacio)
3. **Escenografía e iluminación:** El mundo imaginario se edificará a partir del juego con una tela blanca de dimensiones 4 metros de largo por 2 metros de ancho.
Como se mencionó anteriormente, la música se realizará en escena y para esto se ubicará una pequeña plataforma en el fondo del escenario, el primer plano quedará a disposición del actor para realizar su partitura corporal.
La iluminación está enfocada en la construcción de los ambientes de la historia a contar. (Depende de las condiciones del espacio)
4. **Vestuario:** Buscando la libertad del movimiento del actor y con el fin de coincidir con la estética sugerida, el actor portará un *Hakama*¹¹.
5. **Personaje:** Ave *Fénix*, creatura mitológica. Se utilizará un maquillaje inspirado en el *kumadori* del teatro *kabuki* para caracterizar el personaje.
6. **Actuación:** A través de la secuencia o partitura corporal inspirada en la estética del teatro japonés se dibujará la evolución cíclica del personaje.

¹¹*Hakama*: Pantalón amplio utilizado en algunas artes marciales japonesas

CONCLUSIONES

Luego de haber desarrollado la interpretación antecedente de la obra *Phoenix* de Ryo Noda, a continuación se presentarán las conclusiones surgidas en la construcción de esta monografía con relación al contexto histórico, social y estético de la obra, al análisis musical de la pieza y a la elaboración de la puesta en escena como una alternativa para su interpretación musical.

Dentro de un marco contextual, la música puede ser concebida como un arte colmado de diferentes riquezas per se, siendo un producto cultural intrínseco al desarrollo del ser humano que a la vez construye y preserva la cultura. No obstante, para la realización de este trabajo se tuvieron en la cuenta a diferentes disciplinas, tales como la historia, la filosofía, la sociología, la psicología, la estética y el teatro, las cuales estuvieron encaminadas a dar soporte y sustentar la interpretación musical de la obra *Phoenix para Saxofón Sólo* del compositor Ryo Noda. De esta manera, se mostró cómo la comprensión del arte musical implica la convergencia de diferentes disciplinas o áreas de conocimiento aparentemente aisladas, ya que al ser un producto cultural, su producción e interpretación va más allá de la lectura y ejecución de una partitura, de los propósitos del compositor, de las intenciones interpretativas del instrumentista y/o de las preferencias del público, pues la música se relaciona con todo lo concerniente a lo humano y forma una totalidad con la humanidad, complejizando así su interpretación y resultando de esta complejidad conceptos como los expuestos en las técnicas extendidas, el campo expandido y el giro performativo en las artes.

Teniendo en cuenta esta concepción, se resalta la importancia de la investigación en torno al contexto de la pieza musical y sus perspectivas biográfica, histórica, cultural, psicosocial y estética, con el objetivo de forjar en el músico una claridad en sus perspectivas epistemológica, ontológica y técnica, es decir, formas específicas y coherentes de concebir y producir música, las cuales le permitan el enriquecimiento de su lectura para desplegar mayores posibilidades en la elaboración de propuestas interpretativas afines con la obra musical.

Igualmente, es importante destacar que esta complejidad en torno al acto creativo de la interpretación musical, aumenta las posibilidades prácticas y conceptuales de un instrumento como el saxofón, que aparte de ser un medio de expresión, se convierte en un instrumento de investigación que promueve la reflexión artística, contribuyendo así con la construcción y reconstrucción del conocimiento musical en particular y de las humanidades en general.

Por otro lado, con relación al análisis del discurso musical, se encontró que el esquema *Jo Ha Kyu* derivado de los principios estéticos del arte japonés, actuó como una herramienta fundamental en la comprensión de la obra *Phoenix* ya que éste se ajustó a los principios estéticos y musicales de la obra compuesta por Ryo Noda, brindando además el elemento estructural para la realización de la puesta en escena, el cual se articuló de manera determinante en la interpretación de la obra al mostrar la relación temporal desplegada en las tres fases del análisis con la concepción del desarrollo temporal del mito del ave fénix.

Es de resaltar que la obra *Phoenix* de Ryo Noda se enmarca en una época caracterizada por la postmodernidad y el rompimiento de los paradigmas discursivos musicales y de las maneras de hacer música, por lo tanto, ésta se constituye en un intento de ampliar las

posibilidades interpretativas del saxofón y de la música académica en la búsqueda de otros recursos expresivos como el apoyo de las técnicas extendidas y de grafías particulares, requiriendo además de sistemas de análisis que sean coherentes con la construcción de la obra, como lo fue el *Jo Ha Kyu* para la construcción de esta interpretación.

Por otro lado, con relación al desarrollo de la propuesta de la puesta en escena teatral como una opción de interpretación musical, se observó que el trabajo *música - partitura corporal - puesta en escena*, genera otras dimensiones del tiempo y el espacio musical durante el acto interpretativo en la ejecución de la obra. Específicamente, en la obra *Phoenix*, el gesto va ligado a la música y la música respira con el gesto, lo que denota que la interacción del músico y el actor confluyen en un todo complejo, sin ser dos interpretaciones simultáneas, sino una construcción conjunta que permite resignificar la interpretación musical con el apoyo de otra manifestación artística.

En este sentido, la puesta en escena como propuesta de interpretación de la obra *Phoenix*, nutre a la música a través del actor y de la partitura corporal, generando una situación simbiótica y compleja que resignifica a la música, al poema y/o a la connotación del mito del ave *fénix*, mostrando que la interdisciplinariedad es un punto coyuntural u oportuno de convergencia en la elaboración de productos musicales, artísticos y culturales.

Finalmente, es de resaltar que la libertad interpretativa que otorga Ryo Noda a su composición responde a una pluralidad de subjetividades que hacen de cada interpretación musical algo único y diferente. Así, la puesta en escena de la obra *Phoenix* no dispone de un sólo texto teatral replicable, sino que posibilita diferentes lecturas que al fundamentarlas en el contexto y el análisis de la pieza, amplía y pluraliza las posibilidades de su interpretación. En este sentido, la propuesta de la presente monografía se constituye en una

de las posibles maneras de acercamiento a la interpretación musical de esta obra y de crear conocimiento a través de ella.

BIBLIOGRAFÍA

- Astorga-Hermida, M. (2008). Capítulo 7 Kabuki: Estilos y Características principales del teatro Japonés en época EDO. En: Pedro san Ginés Aguilar. (2008). Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico. Segunda edición aumentada. Editorial Universidad de Granada. 653. España.
- Barba, E., & Savarese, N. (1988). *Anatomía del actor*. Secretaria de Educación Pública. Medellín.
- Benito, L., & Artaza Fano, J. (2004). *Guía Práctica para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical*. [s.l.: Master Ediciones.
- Bent, Ian, (1980) "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. McMillan, vol. I, p. 340. Londres.
- Benvenuti, C. (2006). *Jo-Ha-Kyu: Motivacoes Estéticas E Estruturais Na Composicao Musical* (Mestre em Musica). Universidade Federal do Rio Grande do sul Instituto de Artes.
- Blánquez, J. & Morera, O. (2002). *Loops. Una Historia de la Música Electrónica*. Ed. Mondadori. Barcelona.
- Bunte, J. (2010). A Player's Guide to the Music of Ryo Noda: Performance and Preparation of Improvisation I and Mai. (Electronic Thesis or Dissertation). Retrieved from <https://etd.ohiolink.edu/>
- Castro, S. (2004). "La problemática definición de arte". *Rev. Estudios Filosóficos*. ISSN 0210-6086, Vol. 53, N° 153, 2004, págs. 333-356. En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=962221>
- Cid, F. (2012). Retrieved from <http://www.uax.es/publicacion/los-espacios-arquitectonicos-teatrales-en-japon-origen-y-evolucion.pdf>
- Columbia Electronic Encyclopedia (2013). "Phoenix, in mythology." *Academic Search Complete*, EBSCO host (accessed August 27, 2014).
- Deschênes, B. (2001). "Musica Instrumental Tradicional Japonesa. Una panorámica del desarrollo del solo y ensemble". Artículo MT088. Publicado en <http://www.shakuhachi.com>. Québec.
- Espejo, A. (2009). Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh. *Activarte*, (2), 27-40. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046264>
- Filippini, E. *El Principio Rítmico del Teatro Noh japonés Jo Ha Kyu*. Retrieved from http://users.unimi.it/gpiana/dm13/filippini_teatro_no/jo-ha-kyu.pdf
- Fischer, E. (2010). "Experiencia estética como experiencia umbral". En *Rev. Teoría del Arte*. No. 18. Departamento de Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile. Chile.
- Flores, G. (2010). *Filosofía mitocrática y mitocratología*. IIPCIAL, Lima.
- Fouce, H. & Saumell, M. (2008). La música poprock y El teatro contemporáneo [Volume 15 of Dúo. Editorial UOC](#). Barcelona. 136.
- Fubini, E. (1992). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Ed. Alianza. Madrid.

- García, F. (1999). "Summa Artis. El arte de Japón". Tomo 21. Ed. S.L.U. Espasa Libros. Barcelona.
- González, F. (2002). Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico – cultural. Ed. Thomson. México.
- Grimal, P. (1981). Diccionario de mitología griega y romana. Ed. Paidós. Barcelona.
- Hanafusa, Ch. (2010). "The influence of Japanese composers on the development of the repertoire for the saxophone and the significance of the fuzzy bird sonata by Takashi Yoshimatsu". Tesis Doctoral en Arte Musical. University of North of Texas. Texas.
- Heifetz, R. (1984). East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970. *The Journal of Musicology*, 3(4), pp.443-455.
- Jordán, V. (2015). Apreciación Musical Para No Músicos. (I). Un breve recorrido por la historia de la música: prehistoria y antigüedad. Artículo publicado en Sinfonía Virtual. Revista de Música Clásica y Reflexión Musical. España. Recuperado el 14/02/2015 en <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/028/aprecia.php>
- Krauss, R. (1979). "La escultura en el campo expandido". Ed. Paidós, Barcelona.
- Linder, G. (2012). "Deconstructing Tradition in Japanese Music. A study of Shakuhachi, historical authenticity and transmission of tradition". Universidad de Estocolmo. Estocolmo. Recuperado el 14/02/2015 en <http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:488776/FULLTEXT01.pdf>
- Lippard, L. (2004). "Seis días- La desmaterialización del objeto artístico". Ed. Akal.
- Londeix, J. (1989). *Hello! Mr. Sax, ou, Paramètres du saxophone* =. Paris: Leduc.
- Lytard, J. (1987). "La Condición Postmoderna". Ediciones Catedra. Madrid.
- Noda, R. (1983). *Phoenix (fushicho)* para Saxofón solo. Editions musicales Alphonse Leduc.
- Nyman, M.; Olid-Báez, I.; & Oriol-Ponsatí M. (2006). Música experimental de John Cage en adelante: Volume 2 of Contmpo/Documenta Universitaria. Girona, España.
- Ossa, N. (2014). *Fundamentos de Gestión Cultural*. Presentation, Universidad EAFIT Medellín.
- Polo, M. (2014). *Historia de la Música*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Restrepo, S. (2005). Aproximación al teatro musical y a la música conceptual a través del análisis estético, estilístico y estructural de los holas, música–etc. 1966 en tres tiempos, de Juan Hidalgo. Rev. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 1 (2): 240–267, Abril 2005–Septiembre 2005. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D.C. Colombia.
- Rowell, L. (2005). "Estética comparativa: India y Japón". Introducción a la filosofía de la música. Capítulo 10. Ed. Gedisa. Barcelona.
- Sakai, K. (1969). Introducción al Noh: Teatro clásico japonés. Estudios Orientales. Vol. 4, No. 1 (9) (1969), pp. 88-92. Compilador: Flora Botton-Beja. Published by: El Colegio De Mexico Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40313867>
- Sanford, J. H. (1977). Shakuhachi Zen. The Fukeshu and Komuso. Monumenta Nipponica, Vol. 32, No. 4 (Winter, 1977), pp. 411-440 Published by: [Sophia University](http://www.jstor.org/stable/2384045) Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2384045> Accessed: 02/11/2014
- Stravinsky, I.; Seferis, I.; & Grau, E. (2006). *Poética musical en forma de seis lecciones*. Ed. Acantilado. Barcelona.

Zermani, A.(2003). *Sax. Lo strumento del mito*.Ed. Mondadori. Milano.

ANEXOS

ANEXO 1

Entrevista Al Compositor Ryo Noda

Realizadaporcorreo electrónico el 11/02/2015

1. What is the history of the Phoenix composition?

Answer: This composition dedicate to my mother. Who give me a life of musician

2. Were there personal or social reasons to composed it?

Answer: My mother give me a life of musician.

3. Did you use the Myth of the Phoenix to call this piece? Why?

Answer: Phoenix and Music could send human idea to the all peoples and future century.

4. Why did you use the poem and what are its origins?It is a traditional poem orwho wrote it?Why did you choose it?

Answer: From Phoenix's general history and I made myself. Speak poem before playing saxophone it will be quite interesting combination of performance and giving different dimension of the world.

5. Why did you dedicate this poem to your mother?

Answer: Thanks for my existent and giving me the all idea.

6. What was the motivation to use an actor and a dancer in the performance and why were they given so much focus?

Answer: We needs more easy understand about phoenix and by visual comments.

7. As I said above, I do not plan to use improvisation. Could you please tell me if you agree with this?

Answer: When decided player it will be OK.

8. Do you think the idea of using all the sense of the audience is a good idea?

Answer: No bad idea but, what kind of system do you think.

9. Could you please give me some advice to my performance?

Answer: You could play anything you want.

ANEXO 2

Entrevista Al Compositor Ryo Noda

Realizada por correo electrónico el 13/02/2015

As I said to you before, I want to play Phoenix making a planned theatrical performance stimulating all the senses of the audience, for example: using special lights, costumes, makeup and scenery like visual effects. Using incense or another odors to move the people to different spaces (maybe more sacred), like olfactory effects and using a textured paper with special appearance for the program like touch effects. Also, I am working with the Theory of Subjectivity, where musical interpretation can be understood as a relationship between music, the composer's intentions, the performance of each interpreter and the psychosocial and historical states of each artists and the audience at the moment of interpretation. In that sense, every interpretation of Phoenix would be different as a 'resurrection', because this would depend on the each experience.

I have some more questions for you if you do not mind answer them.

I understand that your compositions are related to the *shakuhachi* with regards to musical expression and development of the extended technique on saxophone. However, considering the history and tradition of the *shakuhachi*:

1. I want to know if the Buddhism had any importance for you when you composed Phoenix?
2. Do you think that the Buddhism has any important role in the performance of Phoenix?

3. Do you think that the saxophonist must assume the solemn roll of the *shakuhachi* Baptist or something similar?

(Answer)

Dear Sandra,

I understand about your questions. But, you had wrong idea of my Phoenix.

It is not only *shakuhachi* music but also not oriental music.

I composed more world wide idea from earth planet. Therefore you could play anything with your impressions.

ANEXO 3

Partitura Corporal

1. Postura inicial: arrodillado, con tronco apoyado den las piernas cubierto por el manto.
2. Realiza movimientos de onda durante 8 tiempos.
3. Se levanta apoyando inicialmente el pie derecho seguido del izquierdo en 8 tiempos sin dejar de mover el manto.
4. Pies en posición cuarta abierta , preparación y giro en *pasè* manto arriba 4 tiempos.
5. Pasos de avance, *relevè*, agachada giro en rollo 8 tiempos.
6. Terminando en *arabesque*.
7. *Porde bra* hacia atrás con circunducción de hombro el manto reposa en una sola mano
8. *Chasè* 3 veces salto ruso 8 tiempos
9. Saltocaída al suelo con giro apoyado sobre la espalda.
10. Flexión de tronco hacia las rodillas y extensión por 4 tiempos
11. Giro del manto apoyado de la disociación escapular 4 tiempos
12. Segunda abierta circunducción de brazos y apoyo sobre el lado izquierdo.
13. Medio giro hacia la derecha tronco flexionado como si estuviera recogiendo agua con una sola mano , 2 tiempos .
14. Medio giro *cambrè* amplio y grande pasando el manto por la parte delantera de su tronco 6

15. Plancha levantando pie derecho del suelo con extensión total de la misma y elevación de ambos brazos al nivel de la cara y se ondula desde esa posición 8 tiempos.
16. *Pa de chà* 3 veces.
17. Acrobacia sea rueda o rollo adelante o atrás 4 tiempos
18. Culmina la secuencia con 4 giros de traslación hasta salir del escenario con ambos brazos arriba, englobando el manto.